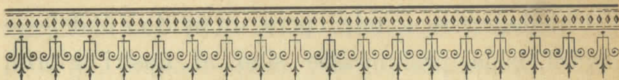
EMILIO BODRERO

L'EVOLUZIONE DEL RITMO





SALUZZO
Tipografia S. Vinc. di Bovo & Baccolo
1903



Uno studio che avesse per scopo l'indagine dell'origine naturale della poesia e che s'intrecciasse con una ricerca tendente a determinare il fondamento psicologico del ritmo, credo condurrebbe a fornirci meravigliosi e fin qui insospettati dati di conscienza. Piacerebbe a me che tale studio, scientificamente condotto, potesse dar la riprova di un desiderio della mia fantasia, per il quale vorrei poter credere che il ritmo non sia che il perfezionamento e lo svolgimento del primitivo grido dell'uomo non ancora evoluto, il residuo fonetico dell'espressione genuina dell'anima vocale. E molte volte a me è piaciuto rievocare al mio sogno l'animale intermedio ululante dattili informi o giambi affannosi, come il precursore della squisita armonia dell'esametro, dell'espressività mirabile dei cori tragici. A tale opera servirebbero di degno complemento gli studi del rapporto che i Greci posero tra i sistemi metrici ed i sentimenti che la loro poesia esprimeva e di quello, assai più semplice e visibile che corre tra le forme poetiche e l'idea che informa la poesia dell' èra cristiana.

Chi dedicasse a tale opera un acuto e indefesso lavoro, e la prolungasse sino ai nostri giorni, giungerebbe certamente, credo, a constatare che nella seconda metà del secolo XIX e sul principio del XX il materiale poetico della lingua italiana prese a raggrupparsi secondo ritmi che non appartenevano all'uso generale e che formarono il primo schema del nuovo *verso tipo*.

L'esposizione della storia dell'endecasillabo, che sarebbe quello che io chiamo il *verso tipo*, sino ai nostri giorni, potrebbe darci poca luce sull'indagine del mutato sentimento ritmico, per le diverse condizioni del suo sviluppo, e sarebbe inoltre troppo lunga per un breve studio di constatazione come il presente, per il quale sarebbe esagerato e pericoloso il fondarsi su analogie di cause. Poichè io voglio semplicemente dire che il nostro tempo sembra tenda ad abbandonare il nucleo ritmico su cui si fonda l'endecasillabo, per rivolgersi a preferenza verso quello da cui si organizza il novenario.

Saremmo dunque vicini all'agonia dell'endecasillabo? Il bel verso variato e sonoro che, rimato o sciolto, sapeva combinarsi così armonicamente ed espressivamente, sarebbe dunque per scomparire? Non ancora, io credo, ma alcune tendenze della poesia moderna accennano a porgli accanto un competitore temibile nel novenario che viene acquistando sempre maggior terreno. Per trovare il momento del primo sorgere di questa tendenza, non è necessario risalire molto addietro. Felice

Cavallotti nel 1877 (1) e Francesco D'Ovidio nel 1903 (2), hanno, senza volerlo, accennato il pericolo, il primo atteggiandosi a rivelatore del trucco per il quale con una combinazione di versi comuni si forma l'esametro italiano, il secondo analizzando la quantità e l' accentuazione dei metri barbari per dimostrare inutile sforzo quello che tende a raggruppare il materiale armonico della nostra poesia in disposizioni diverse da quelle usate dai classici.

Ambedue però non osservarono l'influenza armonica dei metri barbari. Certo, ai giorni nostri non è possibile tornare alla concezione quantitativa della poesia ed occorre un orecchio straordinariamente esercitato, una non comune cultura ed un' inspirazione assai limpida per giungere a renderne un' eco. Ma l'eco dell'esametro italiano, aveva una rima ideale nel novenario, verso di transizione, verso invariabile e perciò monotono, ma pure verso che contiene in sè lo schema del verso avvenire.

Può dirsi quasi che un influsso di novenari sia nell'aria che ci circonda, e giunga ad esercitarsi anche su la nostra prosa. La cadenza del periodo

---

(1) Felice Cavallotti, *Anticaglie.* Roma, 1877. — Nella prefazione.

(2) Francesco D' Ovidio, *La versificazione delle Odi Barbare.* In: *Miscellanea di studi critici edita, in onore di Arturo Graf.* Bergamo, 1903.

prosastico di Gabriele d'Annunzio è essenzialmente e sensibilmente misurata sul novenario o sull'ottonario, che non è se non il novenario senza anacrusi. Apro a caso *Le Vergini delle Rocce* e trovo a pag. 64, *la liberazione finale*, a pag. 69, *di lacerare le tele*, a pag. 78, *d'un imaginario uditore*, a pag. 83, *dalle arti occulte del Mago*. E non siamo ancora alla prosa ritmica di cui in francese ha dato qualche saggio mediocre tra gli altri il Maeterlink, e della quale rende un' idea perfetta la recente versificazione adottata dal D'Annunzio per la *Francesca* e per le *Laudi*.

Ora tutto ciò è dovuto principalmente all'innovazione portata dal Carducci nella forma poetica, con l'adozione dei metri barbari. L'accentuazione dell'esametro dà al pensiero un suono fondamentalmente diverso da quella che gli dà l'endecasillabo poichè, se l'esametro manca della larghezza musicale dell'endecasillabo, presenta però una maggior possibilità di frazionamento di suoni e per conseguenza un accrescimento nel valore di sonorità e di comprensibilità di ognuna delle parole che compongono il verso. Eguale differenza offre il confronto tra l'endecasillabo e il novenario poichè il primo si sente più per versi, il secondo più per piedi, cioè, assai spesso per parole. Mi spiego con un esempio e prendo un verso del Jaufré Rudel del Carducci: *Amore di terra lontana*. Le tre idee che esso contiene, sono espresse dalle tre parole di cui si compone su ciascuna delle quali

insiste un medesimo accento. Se aumento e vario questo verso sino a formarne un endecasillabo, e compio il sacrilegio di dire: *O dolce amore di lontana terra,* non trovo più gli accenti poetici che avevo nel novenario, poiché tutti i suoni sono così legati tra loro che le idee musicalmente equivalenti che formavano il novenario hanno concentrato la loro forza di sonorità su di una *(lontana)* intorno a cui le altre sembra che fungano da idee secondarie.

Direi adunque che il novenario che chiamerei il verso, in un certo senso, democratico, pone in risalto meglio dell'endecasillabo il valore verbale delle singole parti che lo compongono, così che la sua monotonia va a vantaggio della sua intensità. Ogni novenario risolto in un endecasillabo dà approssimativamente la riprova di questo principio, ed in ogni novenario può constatarsi che musicalmente parlando tutte le idee stanno sul primo piano, mentre nell'endecasillabo alcune di esse sono in maggior luce, altre risultano più sfumate. E ciò specialmente per il vincolo ritmico che il novenario impone al lettore per la precisione e l'uniformità dei suoi accenti, mentre l'endecasillabo lascia una grandissima libertà di pronuncia permettendo talvolta persino una lettura quasi totalmente prosastica, poichè difficilmente, nel parlare comune, le parole si raggruppano in novenari mentre abbastanza spesso si ordinano in endecasillabi. E, tanto per dare un'altra riprova e

per compire un' altra profanazione, trasformo in un brutto novenario il bellissimo endecasillabo dell'Alexandros del Pascoli: *Il sogno è l'infinita ombra del vero,* in cui secondo la logica e secondo il suono la parola principe è *ombra*, quasi il fulcro ideale e musicale del verso, e dico: *Il sogno è il profumo del vero*, ed ecco perduto il centro sensibile dell'idea espressa dall'endecasillabo e portati alla stesso livello tre concetti e tre parole.

Il novenario e l'ottonario presentano poi un'altra particolarità, poichè consentono e quasi impongono un largo uso di parole sdrucciole. Chi conosce il dietroscena della poesia, sa che non è facile talvolta il congegnare un endecasillabo di cui faccia parte una parola sdrucciola. Invece prendo una delle Romanze dell'Isaotta Guttadauro del D'Annunzio (pag. 159) e su quaranta versi trovo diciotto parole sdrucciole di cui otto nel corpo del verso. Nel Jaufré Rudel su ottantotto versi, di cui sedici tronchi, si trovano diciassette parole sdrucciole tutte nel corpo del verso, precisamente tante quante ne contengono i primi cento versi dei Sepolcri, mentre il primo canto dell' Inferno ne contiene solo otto nei centotrentasei versi di cui si compone. E neppur tanto numericamente quanto musicalmente il novenario viene a basarsi su gruppi sdruccioli, poichè anzi esso si compone necessariamente ed invariabilmente di una sillaba non accentuata, di due gruppi di tre sillabe, in ambedue dei quali la prima sillaba è accentuata

e di un dissillabo con la prima accentuata o di una sillaba tronca, ciò che è quanto dire che si compone di un' anacrusi, di due dattili e di un trocheo. Invece fra le quattro forme comuni dell'endecasillabo, nella prima (2ª, 6ª, e 10ª: *Nel mézzo del cammìn di nostra vìta*), e nella seconda (4ª, 8ª, e 10ª: *Mi ritrovài per una sélva oscùra*) non si hanno che gruppi bisdruccioli, nella terza (3ª, 6ª, e 10ª: *Così l'ànimo mìo ch'ancor fuggiva*) si ha un gruppo sdrucciolo e nella quarta infine (4ª, 7ª, e 10ª: *E giugne 'l témpo che pérder lo fàce*) se ne hanno due. Ma indubbiamente le prime due forme sono più usate delle altre due e la quarta specialmente non è affatto comune.

L' endecasillabo adunque può dirsi che difficilmente offra al poeta l' opportunità di far uso delle parole sdrucciole in modo che l'accento del verso coincida con quello della parola secondo gli spazi musicali, mentre il novenario si presta molto comodamente a ciò e per la stessa economia del suo suono sembra che inviti il poeta a fondarlo su due parole sdrucciole o almeno su una. Anzi il novenario ha un vero e proprio suono sdrucciolo, appunto perchè, per la simmetria dei suoi tre accenti è più sensibile la sua divisibilità in piedi dattilici (1). Fatto questo che ai poeti che non

---

(1) Non è esatto, secondo me, considerarlo come un verso anapestico o ascendente, poichè gli manca l'appoggio iniziale che non può venirgli che da una decima sillaba non

ne hanno mai a sufficienza, ha dato l'uso comune di molte parole che, non nel linguaggio, ma nel risalto poetico, non erano apprezzate abbastanza, poichè ha servito a metterne in evidenza singolari qualità di armonia. Il Carducci nelle sue » Odi Barbare » (che son poi i novenari di quelli che lo hanno seguito) ha veramente scoperto la virtù di sonorità di molte parole e con una sovrana ricchezza di vocabolario poetico, ha riformato e rifuso completamente il materiale musicale della nostra poesia.

L'endecasillabo inoltre, e qui non vorrei dire un'eresia, per quanto senta profondamente la verità di ciò che asserisco, l'endecasillabo ha preso una fisionomia propria, per la quale sembra quasi cristallizzato in certe determinate espressioni. Esso ha ormai una prosopopea tutta sua da cui non mi sembra possibile lo spogliarlo. Troppo sonoro per l'espressione di certi stati è intanto difficilissimo come metro tragico di uso pratico, e credo che in questa sua esuberanza nel rendere l' eco dell' idea dramatica consista una delle principali ragioni esterne per cui la letteratura italiana non ha un vero e proprio teatro tragico. Inoltre per la sua struttura, presenta alla dizione teatrale un'isocronia poco estetica nel ripetersi e nell' alternarsi delle battute e delle pause. Gli endecasil-

---

accentuata iniziale, come nel decasillabo ([*S'o-*] *de a déstra uno squíllo di trómba*).

labi si prestano più degli altri versi ad esser detti come una prosa, ma non appena son detti come versi sono i più sonori di tutti, appunto perchè, come ho detto, ciascuno di essi ha una larghezza musicale che lo rende un' armonia completa, e perchè la cura ben che minima che si ponga nel farne sentire il suono, produce immediatamente la sopraffazione dell'elemento ideale, da parte dell'elemento musicale.

Noi abbiamo attori molto valenti, che pure non sanno dire gli endecasillabi, o perchè li fanno sentire troppo, o perchè per timore di farli sentire troppo non li fanno sentire affatto e finiscono per parlare in una prosa afona e contorta. Poichè la prosa ha una musicalità tutta sua e da non confondere con quella del verso. Così che oggi, a prescindere da altri ostacoli, difficilmente un poeta troverebbe a far rappresentare una sua tragedia in versi sciolti, poichè si è perduta di vista la funzione del verso tragico che sembra sempre ampolloso e accademico.

Uscendo da questo campo, e considerando l'endecasillabo negli altri usi. specialmente della lirica, chiunque può constatare come sia difficile il disciplinare e l'equilibrare la sonorità di questo verso e come ormai esso sia stato quasi completamente sfruttato, come se di endecasillabi se ne fossero fatti già troppi. Gli ultimi saggi saranno, credo, quelli notevolissimi del Rapisardi. A chi abbia una discreta consuetudine della lettura dei versi, o il

concetto espresso dagli endecasillabi, fa perder di vista la considerazione della forma poetica come per un'abitudine a quella forma, o è necessario un certo sforzo per cogliere il pensiero a traverso l'abitudine della lettura ritmica. Ciò che spiega lo sfarzo di rime a cui debbono ricorrere i poeti d'oggi appunto per equilibrare il quantitativo poetico e il quantitativo ideale della loro poesia, e l' uso sempre più raro dell' endecasillabo sciolto, nella poesia lirica. Ciò però, prescindendo dalle cause del mutato indirizzo di tutta la poesia, per il quale da pochi sarebbe letto ai tempi nostri un moderno poema didascalico od epico, dal momento che all'esigenza interiore di tali letture continuate soddisfa oggi un genere letterario prosastico: il romanzo.

Una ragione poi del prevalere del sistema novenario consiste anche nella necessità che si è sentita da tutti i poeti di reagire contro l' invadenza del martelliano, sistema eccessivamente facile, eccessivamente monotono, eccessivamente fiacco. Aristotele dice nella « Poetica » che i Greci usarono il trimetro giambico come verso tragico, perchè rendeva il suono del parlare comune. Ora il martelliano soddisfa anche più dell'endecasillabo a questa esigenza, ma mentre l' endecasillabo si sente per versi e il novenario per piedi, il martelliano si sente addirittura per sillabe, ciò che ne fa un verso d'insopportabile monotonia. Non consente sfumature di sonorità, non libertà d'accenti,

non risalti di versi armonici, e nella facilità stucchevole delle due rime accoppiate, stanca l'orecchio, ed annoia nel continuo bilanciarsi dei suoi due settenari. Mentre il settenario è un correttivo eccellente ed un eccellente elemento di diversificazione in un complesso polimetrico, il martelliano è invece disperatamente invariabile. Se esistessero cinquanta forme di settenari, quando fossero ordinate in martelliani esse diverrebbero ineluttabilmente monotone. Non valgono a riconciliare con questo verso i saggi veramente squisiti che ne ha dato il Carducci nella *Ripresa*, quelli del D' Annunzio nel *Peccato di Maggio* e nella *Tredicesima fatica*, quelli del Marradi, forse un po' troppo abbondanti. Si tratta di pochi esempi che nessuno è stato capace di seguire, poichè nessuno sapeva fare dei martelliani che suonassero poesia ma non suonassero martelliani, e perchè era molto difficile far sì che con un verso così languido, rimanesse forte una lingua che come la nostra ha una così potente precisione di armonia.

Ma al martelliano si sarebbe gettata tutta la gioventù, più incline, per tendenze e per coltura, alla poesia romantica e pessimista, e fortunatamente l'opera titanica del Carducci ha scongiurato questo pericolo. E il verso fiacco, che è ottimo per la diversa musicalità e per la sonorità di fondamento del tutto opposto a quello dell' italiano, della lingua francese la quale si compone in gran parte di suoni prolungati, mentre la nostra si

fonda più tosto su suoni esplosivi o instantanei, è ormai destinato a servire solo per le traduzioni del teatro corrente e per le imitazioni del teatro leggero. L'opera del Giacosa è rimasta isolata.

La poesia dell'avvenire vedrà dunque forse l'avvento del sistema novenario o almeno vedrà l'applicazione del nucleo musicale su cui il novenario si fonda. All'impulso dato all'uso dell'accordo sillabico in cui si scandisce il novenario, ~~dato~~ dal Carducci, ha ~~dato~~ portato aiuto in seguito l'opera di Gabriele D'Annunzio, e già si notano tentativi se non d'innovazione, su questa via, almeno di perfezionamento. Il Giorgieri Contri scrive dei discreti ottonari doppi, e dei buoni novenari doppi ha dato Ada Negri. I poeti nostri vogliono rifuggire dal verso che suona e che non crea, come da quello che dice e che non suona, e procedere ad un uso sempre più razionale del materiale armonico della nostra lingua meravigliosa.

Forse noi ci avviamo lentamente verso una nuova forma di poesia quantitativa. Senza dubbio, viene delineandosi nella conscienza poetica dei nostri autori un senso sempre più preciso del valore musicale delle sillabe e insensibilmente vien formandosi una disciplina poetica più razionale, basata su un criterio estetico più esatto degli accordi fonetici. Uno studio minuto dell'uso delle consonanti doppie e aggruppate e di quello delle sillabe lunghe per posizione, nella poesia barbara del Carducci, credo darebbe risultati inattesi.

Questo movimento seconda con singolare opportunità l'indole del nostro pensiero. Il novenario, non quanto l'endecasillabo, ma è un verso a bastanza forte ed ha una cadenza leggermente triste ed elegiaca. Di più, livellando il valore dei suoni, esso permetterà di distinguerli nuovamente secondo un rapporto più diretto tra il loro effetto musicale e l'impulso interiore a cui debbono servire. Dica il lettore se in queste parole non vede accennati i caratteri della gioventù moderna.

Ad aiutare questo movimento della nostra poesia, è necessario che noi giovani ci rivolgiamo con fede sincera e con sempre rinnovato fervore, allo studio dei classici gloriosi, poichè è in essi che ritroveremo sempre gli elementi più vitali delle anime nostre. Occorre che noi possiamo rendere per noi malleabile il metallo iridescente delle parole in modo che in esso possa plasmarsi precisamente il nostro pensiero. Noi dobbiamo perciò sopra tutto rievocare in noi il miracolo ellenico, sentire profondamente il legame perfetto che in Grecia avvinse la purissima forma con l'elettissimo pensiero, far risuonar alle nostre orecchie la musica dei versi squisiti e nei nostri spiriti l'aspirazione suprema che animò quelle fantasie.

E nutriti della forza che spinge la nostra stirpe al suo primo, libero, divino slancio, noi prepareremo la poesia dell'avvenire.

